

LES 9 DIAPOSITIVES EN COULEUR QUI
ACCOMPAGNENT CETTE THESE SONT
DISPONIBLES POUR CONSULTATION
A LA BIBLIOTHEQUE DE L'UNIVERSITE
DE CONCORDIA, MONTREAL, QUEBEC
H3G 1M8.

LES RAPPORTS DE STRUCTURES DE L'IMAGE
CREATRICE POETIQUE ET PICTURALE

Michèle Drouin-Martineau

Une thèse
dans le
Département des Beaux-Arts

Présentée comme complément partiel aux
conditions d'obtention de la Maîtrise en
Education Artistique de l'Université Sir
George Williams à Montréal.

Septembre 1974

SOMMAIRE

Michèle Drouin-Martineau

LES RAPPORTS DE STRUCTURES DE L'IMAGE CREATRICE POETIQUE ET PICTURALE

Cette étude a été consacrée à la recherche des rapports de structures existant entre les images créatrices poétiques et picturales. Son but était d'interroger la signification de certaines formes de langages définis comme artistiques, afin d'atteindre la source d'une activité commune englobante, celle de l'imagination créatrice.

Nous avons élaboré une méthode d'analyse s'appuyant sur les principes de la linguistique et de l'esthétique comparée, méthode que nous avons démontrée à l'aide d'une série de poèmes et de peintures produits par la même personne.

Les résultats confirmèrent l'hypothèse des correspondances. Ils permirent de conclure à l'importance primordiale du pouvoir d'organisation des images au cœur de la création, quelle que soit la forme d'art utilisée, les courants d'expression de l'époque, ou le développement individuel du créateur.

Nous avons ainsi réaffirmé en éducation, la prépondérance des processus de création sur le produit fini, prépondérance qui incite au décloisonnement des disciplines et encourage la communication interpersonnelle autour de l'œuvre.

ABSTRACT

Michèle Drouin-Martineau

THE STRUCTURAL CORRELATION OF THE POETIC AND PICTORIAL CREATIVE IMAGE

This study was concerned with the problem of finding the structural relationships existing between poetic and pictorial creative images. The purpose was to question the significance of forms of language defined as art, in order to attain the source of an all-embracing common activity, that is creative imagination.

The thesis starts with the presentation of its hypothesis. The formulation of this hypothesis is supported by a brief study of the phenomena of mental images, and by a reflection on the different symbolic functions of verbal and visual languages which serve to articulate the images.

The second chapter elaborates an analytical methodology by observations on the nature and the structure of poetic and pictorial images. Using as a reference principles of analysis based on both linguistic and comparative aesthetics as described by Etienne Souriau in "Clefs pour l'Esthétique", this methodology adopts as a final articulation the art work levels of structure presented by Mikel Dufrenne in "Phénoménologie de l'Expérience Esthétique".

In the last chapter, the method is applied as a demonstration to a serie of poems and paintings produced by the author during a period of ten years. The results confirm the hypothesis of the correlation of the images and give many indications of a similar content as well as a common derivation. They allow us to conclude that images have a primordial power of organisation in the process of creating, whatever might be the forms of art used, the historical trends of expression or the individual development of the creator.

We have thus reaffirm in education the preponderance of the creative processes on the finished product, a preponderance which urges us not to departmentalize the various disciplines and which encourages the interpersonnal communication around the work of art. Consequently, we are giving to the creative image the first place in the different mental processes involved in art. We believe it is deserving to be the major aim of art education, because it is fundamental to aesthetic expression and because techniques and mediums are only the means of their realisation.

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction stimulante de Pierre A. Grégoire, Ph.D., professeur de psychologie au département des Beaux-Arts de l'Université Sir George Williams, section maîtrise en Education Artistique.

L'auteur remercie aussi Mme Hélène Gagné, professeur d'éducation artistique au même département, pour ses conseils judicieux et ses prêts de livres lors de l'élaboration de la proposition.

TABLE DES MATIERES

	page
LISTE DES TABLEAUX	vi
INTRODUCTION.....	vii
<u>CHAPITRE PREMIER - LE PROBLEME ET SES SOURCES</u>	1
1. Formulation de l'hypothèse	1
2. Représentation et expression	2
a) l'image	2
b) Le langage	7
c) Le langage expressif	12
d) Le langage représentatif	15
e) Le langage artistique	17
f) Le langage poétique	20
g) Le langage pictural	23
3. Interrelation des arts	24
<u>CHAPITRE II - LA METHODE D'ANALYSE</u>	27
1. Observations	27
a) Les traits communs à la nature des images poétiques et picturales	28
b) Les traits communs aux éléments structuraux des images poétiques et picturales	29
2. Recherche des sources méthodologiques	31
3. Tableaux ordonnant les premières données	35
<u>CHAPITRE III - L'APPLICATION DE LA METHODE</u>	39
1. Choix du matériel	39
2. Classement de l'échantillonnage	41

	page
3. Démonstration des correspondances	41
a) Analyse des poèmes et des peintures du premier groupe	41
b) Analyse des poèmes et des peintures du deuxième groupe	48
c) Analyse des poèmes et des peintures du troisième groupe	52
4. Résultats	55
RESUME ET CONCLUSIONS	57
BIBLIOGRAPHIE	60
<u>APPENDICES</u> - POEMES ET PEINTURES ANALYSES	62
A. Premier groupe	62
B. Deuxième groupe	67
C. Troisième groupe	72

LISTE DES TABLEAUX

	Page
I - DONNEES COMMUNES DES IMAGES POETIQUES ET PICTURALES	36
II - DONNEES PARALLELES DES IMAGES POETIQUES ET PICTURALES	37
III - DONNEES INASSIMILABLES DES IMAGES POETIQUES ET PICTURALES	38

INTRODUCTION

La pédagogie de l'éducation par l'art a toujours eu comme but fondamental, plus que la production finie de l'étudiant, le développement des processus mentaux qui sont le moteur de l'activité créatrice. Ce fait implique que le professeur doit non seulement connaître académiquement mais encore personnellement par sa propre expérience esthétique ces processus qu'il veut déclencher. Cette double exigence est à la source des problèmes les plus percutants avec lesquels le professeur se débat tout au long de sa carrière. Il lui arrive d'une part d'être si chargé de travail à l'école qu'il devient peu à peu aliéné de sa propre production, perdant de ce fait une source importante de réflexion sur la création et l'éducation. Il lui arrive d'autre part de se trouver dans un contexte scolaire extrêmement cloisonné où les différentes disciplines enseignées ne se renvoient aucun écho qui puisse laisser manifester leur cheminement commun, situation dont le résultat est souvent un déplacement anormal et sournois de ses objectifs vers la fabrication de produits et non la création d'images.

La recherche actuelle a été motivée par cette double problématique à laquelle fait face le professeur d'art. Elle

se veut une réflexion sur l'éducation artistique tout en traitant d'un sujet qui touche à l'expérience esthétique de son auteur dans deux domaines où l'image est essentielle, celui de la poésie et celui de la peinture. C'est donc en même temps un approfondissement de son expérience afin d'en tirer des faits relatifs à la pédagogie artistique. Le focus mis sur les rapports de l'image créatrice tels qu'ils se manifestent à travers la poésie et la peinture, sous-entend le décloisonnement des arts en faisant ressortir leur unité de forme de même que leur nature identique d'activité primordiale de l'imagination. Il donne aussi une nouvelle opportunité d'agrandir le domaine d'articulation du visuel par une comparaison avec le champ linguistique déjà extrêmement élaboré. C'est souvent par l'établissement d'analogies que des découvertes réciproques peuvent survenir dans des champs dissemblables en apparence.

La thèse débutera par la présentation du problème et de ses sources. L'hypothèse y sera formulée de même qu'une étude, lui servant de support, des différentes fonctions de l'image et des formes de langage qu'elles articulent. Le deuxième chapitre sera consacré à la méthode d'analyse, élaborée par des observations sur la nature et la structure des images artistiques, par une recherche des sources méthodologiques et par des tableaux ordonnant les premières données.

Enfin, le dernier chapitre traitera de l'application de la méthode d'analyse à travers une description du matériel échantillonné, une démonstration des correspondances des images poétiques et picturales trouvées dans ce matériel, et enfin, l'énoncé des résultats de l'analyse.

En appendice, nous croyons indispensable d'insérer pour l'usage du lecteur, une copie du matériel utilisé pour la démonstration. Il s'agit de textes dactylographiés pour les poèmes et de diapositives pour les peintures.

CHAPITRE PREMIER

LE PROBLEME ET SES SOURCES

Cette étude a pour objet les rapports de structures qui existent entre les images créatrices du langage poétique, et du langage pictural.

Le problème étudié est du domaine de la création artistique. Il s'agit de comparer deux produits esthétiques différents, l'un verbal, l'autre visuel, afin de découvrir les similitudes et dissimilitudes des images qu'ils convient. L'auteur des deux objets étant le même, il s'agit de chercher si les images établissent des échanges ou des correspondances, et si elles le font, comment elles y arrivent. Si elles ne le font pas, quelles en seraient les raisons. L'intérêt majeur de ces questions est d'interroger l'activité qui préside à la création de l'objet esthétique, activité dont l'éducation artistique contemporaine se fait un objectif vital.

1. Formulation de l'hypothèse

L'hypothèse est que l'expérience, le "feeling", qui met en branle les premiers processus d'action est la même dans les deux objets et que les facteurs qui orientent vers un

un choix alternatif ou parallèle de formes matérielles différentes indiquent la primauté d'un besoin intense d'expression esthétique qui déborde les limites spécifiques d'une forme donnée, tend à faire exploser le cloisonnement des matières, et se satisfait mieux de passer d'un domaine de création à l'autre. Ce débordement d'activité est visible dans le développement du jeune enfant et de l'adolescent si le milieu les favorise, mais il pourrait être caractéristique de l'expérience esthétique tout au long de l'existence si cette multiplicité était considérée comme un renforcement plutôt qu'un éparpillement. C'est donc un problème relevant directement de l'éducation.

2. Représentation et expression

Il est indispensable pour la validité de l'hypothèse de situer dans un contexte théorique général de la représentation et de l'expression l'image et le langage qui aboutissent ici dans la création poétique et plastique. Nous l'avons fait par une étude succincte de l'image et du langage, qui s'est développée en catégories de langage expressif, représentatif, artistique, poétique et pictural.

a. L'image

L'homme a le pouvoir de se représenter par des images et cette activité de l'imagination est indispensable à son devenir. Il a aussi besoin d'articuler ces images dans

un langage qui lui permette de les communiquer à autrui. Les formes de langage varient, selon l'activité de l'esprit mise en jeu par l'image, entre les pôles de l'intellect et de l'affectif; ce qui revient à dire que l'image restituée par le langage est plus ou moins objective ou subjective, selon que sa signification porte sur la connaissance notionnelle de l'objet imaginé ou sur l'effet produit par cet objet sur la sensibilité. Il faut donc avant d'aborder les formes de langage établir l'origine des images mentales.

Les images mentales sont des représentations d'objets perçus dans le monde extérieur ou sentis dans l'organisme de l'individu et qui se produisent volontairement ou involontairement. Le mot "objet" est ici employé au sens large, comprenant toute matière psychique d'origine sensorielle, que ce soit visuelle, auditive, tactile, olfactive, kinesthésique, etc. Les images apparaissent et disparaissent continuellement au gré des mouvements de la pensée, elles influencent notre façon de percevoir en nous faisant mieux reconnaître ce que nous connaissons déjà, elles tissent un tissu de subjectivité fluide par lequel les concepts, catégories générales objectives, peuvent se doubler d'interprétations personnelles. Constituant l'intériorisation de l'expérience subjective du monde, les images sont emmagasinées dans l'esprit d'où elles influencent le comportement, et d'où elles ressortent en réaction à des stimulations. Ce n'est que lorsqu'elles émergent à la conscience que l'individu peut leur donner une certaine structure.

Etant à la fois cognitives et émotives, il se peut qu'un de ces caractères prédomine selon l'activité de la conscience qu'elles desservent. Cette malléabilité des images mentales leur est extrêmement importante.

Nous savons que certains mécanismes de l'organisme permettent de conserver tout ce qui est perçu, senti, appris, qui sera utilisé à des fins d'adaptation, de compréhension et de communication. Mais quel est le caractère de représentation de ces acquisitions? Il semble que l'image puisse aller de la représentation parfaitement enregistrée de l'objet, comme c'est le cas dans l'image idéitique où tout est conservé comme dans un miroir mais que peu de gens expérimentent, à la représentation la plus abstraite d'éléments essentiels de l'objet qui le définissent à l'intelligence conceptuelle, ou à la représentation de rythmes vitaux fugaces et innombrables s'offrant à l'affectivité. Entre ces deux extrêmes se situe l'image qui normalement se présente à l'esprit, incomplète et partielle, globale et sans détails, à la fois floue et précise comme une esquisse.

Pour Rudolf Arnheim, ce caractère partiel de l'image dépendrait d'un processus de sélection dans la perception elle-même, tandis que Jean Piaget attribue le même phénomène à la fonction symbolique. Voyons d'abord le premier qui écrit dans "Toward a Psychology of Art"¹:

1. Arnheim, Rudolf, Toward a Psychology of Art, California, University of California Press, 1966, p. 33.

...the elementary processes of perception, far from being mere passive registration, are creative acts of grasping structure, even beyond the mere grouping and selecting of parts. What happens in perception is similar to what at a higher psychological level is described as understanding or insight. Perceiving is abstracting in that it represents individual cases through configurations of general categories. Abstraction, then, starts at the most elementary level of cognition, namely, with the acquisitions of the sensory data.

Il semble donc que pour Arnheim les images mentales conservent des caractères qu'elles doivent à des processus de perception.

Quant à Jean Piaget, tel qu'on peut le lire dans "L'Image Mentale chez l'Enfant"¹, il soutient que les images ne sont pas obtenues directement de la perception, mais de l'imitation, et il associe leur origine à la formation de la pensée symbolique. C'est en effet vers la deuxième année, à l'apparition de la fonction symbolique dont font partie le langage et le jeu, qu'apparaissent les images. L'activité qui ferait naître ces éléments de la fonction symbolique serait l'imitation, qui se manifeste dans le développement après la perception. L'imitation est d'abord accomplie en présence de l'objet, puis une fois cet objet intériorisé, en l'absence de l'objet. L'enfant se sert alors de l'image comme signifiant d'un signifié, c'est-à-dire comme d'un symbole. Il note aussi: 1) que le symbole possède une ressem-

1. Piaget, Jean et Barbel, Inhelder, L'Image Mentale chez l'Enfant, Paris, Presses Universitaires de France, 1966; p. 4.

blance variable avec l'objet signifié parce qu'il y a une schématisation qui en retient certains caractères, en déforme ou en élimine d'autres, 2) que la fonction de l'image consiste à désigner (représenter) et non à comprendre et à interpréter, 3) que les fonctions de l'image sont polyvalentes, selon les intentions, tandis que la fonction du concept est exclusivement cognitive. Pour Piaget¹, le système des symboles imagés est nécessaire pour compléter le système collectif de signes ou langage verbal, parce qu'il permet à l'individu de concrétiser les mots trop abstraits parce que dans un système commun à tous les individus. Le symbolisme imagé est aussi nécessaire pour décrire un domaine qui échappe au langage discursif, c'est-à-dire celui du réel perçu dans le milieu ou les actions, afin d'en rendre la communication possible et surtout de le conserver dans la mémoire à des fins d'adaptations multiples.

Puisque l'image est à ce point présente et nécessaire dans l'esprit, qu'il s'agisse d'y faire apparaître le passage de l'impression la plus fugace de l'organisme ou l'élaboration la plus structurée d'une construction mathématique, elle influence profondément le caractère des formes de communication, c'est-à-dire du langage que l'individu choisit pour satisfaire son besoin de représentation et d'expression. La

1. Piaget, Jean et Barbel, Inhelder, L'Image Mentale chez l'Enfant, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 447.

forme de langage elle-même de par sa structure se choisit dans les images qui l'ont choisie certains caractères qui sont amplifiés parfois à l'extrême, et qui dans les grandes lignes peuvent se diviser en langage expressif, représentatif et artistique.

C'est là un phénomène qui manifesté dans le verbal et le visuel recouvre une grande partie des activités humaines de communication.

b. Le langage

Le langage peut être décrit comme une manière pour l'individu d'utiliser à des fins de communication les éléments culturels d'un code régit par des lois d'organisation interne destinées à assurer la véhiculation des significations. C'est pourquoi le langage est une "forme", c'est-à-dire, comme l'écrit S. K. Langer¹, une structure:

"Form" in its most abstract sense means structure, articulation, a whole resulting from the relation of mutually dependant factors, or more precisely, the way that whole is put together.

Il est de plus une forme symbolique, c'est-à-dire que chaque élément et l'ensemble de la formulation sont des signifiants renvoyant à des signifiés. Ils expriment la pensée des choses et non les choses elles-mêmes. Le code linguistique est le

1. Langer, Susanne, K., Problems of Art, New York, The Scribner Library, 1957, p. 16.

plus connu de tous; il a même tendance à s'approprier exclusivement l'usage sérieux du mot "langage" aidé en cela par des habitudes de pensée qui remontent à la nuit des temps. C'est en effet par vague analogie ou figure de style qu'on osait auparavant parler de "langage" pour décrire à un pôle la communication expressive de l'animal qui se décode en termes de signaux, et à l'autre pôle les représentations abstraites de l'homme qui se décodent en termes de signes et de symboles. Cependant, des auteurs comme Ernst Cassirer¹, dans le domaine de la philosophie, ont réussi à unifier la communication humaine ainsi divisée et à inclure ces deux pôles dans le développement des formes symboliques. Pour Cassirer en effet une réaction physiologique aussi bien que l'activité de la pensée sont à la base du langage. D'autres auteurs comme Barthes² et Levi-Strauss³, élargissant encore le domaine du langage, ont appliqué les termes linguistiques à d'autres systèmes culturels comme celui du vêtement, des aliments, de l'habitation, des mythes, etc. Il va de soi que si l'on étend le terme langage à ces catégories, nous ne courons aucun risque à l'appliquer à ce qui est encore plus près du langage considéré verbalement, soit le langage non-verbal du visuel.

1. Cassirer, Ernst, The Philosophy of Symbolic Forms, New Haven & London, Yale University Press, 1957, vol. 3, pp. 107 à 117.

2. Barthes, Roland, Le Degré Zéro de l'écriture, Paris, Editions du Seuil, 1953, 2ème partie.

3. Leach, Edmund, Levi-Strauss, Paris, Editions Seghers, 1970, chap. III.

Continuant à employer le mot "langage" dans un sens qui sied aussi bien au verbal qu'au visuel, il faut aussi savoir pourquoi il est nécessaire d'en faire usage. Ce sont les fonctions du langage puisées dans "L'Activité Créatrice chez l'Enfant"¹ qui nous l'indiquent et ces dernières sont au nombre de trois: 1) la communication, qui implique l'intelligibilité, 2) la représentation du réel, nécessaire à la compréhension du monde et de soi-même, 3) le besoin d'exploration esthétique et logique, besoin créé par le pouvoir du langage lui-même sur la pensée. Ces trois fonctions peuvent être desservies séparément ou à la fois,² mais deux formes correspondant aux deux modes de la vie psychique, soit l'affectivité et l'intellectualité, impriment des caractères différents au langage selon qu'il réfère à l'un ou à l'autre de ces modes: la première forme connotative, expressive, émotionnelle, la seconde notionnelle, cognitive, intellectuelle. La première s'offre à la sensibilité subjective tandis que la seconde s'offre à l'intelligence objective. Il ne suffit pas cependant de mentionner les fonctions et les formes du langage en général, il faut aussi donner la matière constituant le langage verbal et visuel, puisque c'est par elle que la forme est livrée à la perception.

Susanne K. Langer² décrit ainsi le langage verbal:

-
1. Gloton, Robert et Clério, Claude, L'activité Créatrice chez l'Enfant, Paris, Editions Casterman, 1971, p. 179.
 2. Langer, Susanne, K., Philosophy in a New Key, New York, the New American Library, 1951, p. 87.

...every language has a vocabulary and a syntax. Its elements are words with fixed meanings. Out of these one can construct, according to the rules of the syntax, composite symbols with resultant new meanings.

A cela Jean Cohen¹ ajoute: "Logique et langage sont intimement liés..." "...comprendre le sens d'un mot c'est savoir quelles phrases il est possible de construire à partir de lui". La matière sensorielle du langage verbal, a aussi qui la caractérise fortement, une linéarité qui la situe dans le temps. Cette linéarité lui vient de l'ordre successif des mots. Les phrases se suivent avec des variétés de rythmes et d'intonations qui ont une tactilité certaine du point de vue sonore, quand la voix est le matériau qui les soutient, mais que les techniques écriture-lecture ont tendance à niveler. Marshall McLuhan nous livre des formulations pertinentes de ce problème dans "Counter-blast"². Pour lui, "la parole est le contenu de l'écriture, mais le contenu de la parole est une danse mentale, une perception extra-sensorielle, non-verbale..." et, plus loin... "codée visuellement par l'écriture, la parole n'est plus la parole. La réduction à l'écriture lui imprime une distorsion visuelle très intense". Il existe donc dans le langage verbal deux matières structurantes issues des mots, l'une phonique, l'autre sémantique, et c'est cette der-

1. Cohen, Jean, Structure du Langage Poétique, Paris, Flammarion, 1966, p. 109, p. III.

2. McLuhan, Marshall, Counter-blast, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, pp. 23-24.

nière qui prime en significations.

Le langage visuel pour sa part ne peut placer sa matière dans une catégorie aussi définie que celle recouverte par le terme "mot" en langage verbal. Et le terme "syntaxe" paraît une simple analogie si on veut le lui appliquer pour définir l'ordre et les lois qui articulent sa perception. Cependant, la définition de Susanne K. Langer et les commentaires de Jean Cohen cités plus haut conservent en dehors de ces deux termes une justesse évidente qui sied à une définition du visuel. Les éléments du vocabulaire visuel (formes, lignes, couleurs, proportions, surfaces, etc.) ont des fonctions définies, qui pour être perçues dans un ensemble cohérent doivent obéir à des lois encore mystérieuses parce que pas encore suffisamment explorées, mais qui répondent au besoin d'animation et d'homogénéité de l'oeuvre en même temps qu'aux propriétés physiques et perceptuelles des éléments. Une faute à ces lois fausse la signification et rend l'objet inintelligible et absurde, tout comme sans grammaire ni syntaxe le langage verbal ne peut que s'effondrer.

La matière visuelle se situe dans l'espace qu'elle occupe globalement. Elle le fait à l'aide d'un support qui lui offre son contour et son format. Elle s'ouvre totalement à l'observation et à la contemplation. Son épaisseur sensorielle ne peut être atténuée aussi massivement par l'emploi d'un matériau altérant que la matière verbale quand elle est soumise à l'imprimerie (quoique la reproduction ait un effet

semblable). Par contre elle peut être sensiblement affectée par l'exclusion d'une de ses composantes, par exemple la couleur. Son contenu, ou sa sémantique, comme dans le verbal, peut être extrait de sa forme sensorielle et formulé approximativement autrement. Mais la force du message vient directement de l'apparition sensorielle initiale.

Par ces définitions il apparaît vain de vouloir confondre les langages et ce n'est pas leur intégration ou leur substitution qui est raisonnable mais la recherche de leur interrelation à travers certaines structures communes. Un parallèle peut être tracé entre différentes formes des langages verbal et visuel en les classant en langage expressif, représentatif et artistique. Le domaine du langage expressif est l'affectif, celui du langage représentatif le cognitif; quant au langage artistique, il réunit les deux dans l'expérience esthétique.

c. Le langage expressif

L'expression est cet aspect du langage qui transmet le vécu et permet à l'individu de donner une forme communicable à ses émotions. Les émotions, qui sont ressenties sous forme de sensations ou de sentiments créés par la réaction de l'organisme à des stimulations, sont nécessaires pour déclencher la perception. Cette dernière en retour produit d'autres émotions qui ont pour effet d'augmenter la subjectivité du réel dans ses représentations mentales imagées.

Les images mentales les plus primitives ont un caractère expressif marqué par la façon unique dont l'individu vit ses relations. Les perceptions, conditions sine qua non de ces images, sont elles-mêmes, nous l'avons dit, influencées par l'affectivité de l'individu qui reconnaît dans les objets animés et inanimés sa propre expérience vitale, notamment kinesthésique, et c'est ce conditionnement de la perception elle-même qui seul rend l'expérience possible. Pour Cassirer¹, "la compréhension de l'expression est essentiellement plus primitive que la connaissance des choses" (traduit de l'anglais) et il y voit l'origine des mythes anciens. Il est intéressant de constater que l'enfant en se développant passe lui aussi par une période d'animisme, l'expressif lui faisant personnifier des objets même inanimés par une sorte de projection naturelle.

Si les premières images retiennent les caractères expressifs ou dynamiques des choses, forcément le langage veut aussi les véhiculer. C. G. Jung² note à ce sujet qu'"originellement le langage verbal est un système de sons émotifs et imitatifs, exprimant la frayeur, la crainte, l'amour, etc. ou des sons produisant les bruits faits par les éléments". Pour le langage visuel, ce sera la communication gestuelle ou les tracés exprimant des formes, des dimensions ou des actions dans

1. Cassirer, Ernst, The Philosophy of Symbolic Forms, New Haven & London, Yale University Press, 1957, vol. III, p. 63.

2. Jung, C. G., Les Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles, Genève, Georg and Cie, 1953, p. 59.

Les images mentales les plus primitives ont un caractère expressif marqué par la façon unique dont l'individu vit ses relations. Les perceptions, conditions sine qua non de ces images, sont elles-mêmes, nous l'avons dit, influencées par l'affectivité de l'individu qui reconnaît dans les objets animés et inanimés sa propre expérience vitale, notamment kinesthésique, et c'est ce conditionnement de la perception elle-même qui seul rend l'expérience possible. Pour Cassirer¹, "la compréhension de l'expression est essentiellement plus primitive que la connaissance des choses" (traduit de l'anglais) et il y voit l'origine des mythes anciens. Il est intéressant de constater que l'enfant en se développant passe lui aussi par une période d'animisme, l'expressif lui faisant personnifier les objets même inanimés par une sorte de projection naturelle.

Si les premières images retiennent les caractères expressifs ou dynamiques des choses, forcément le langage veut aussi les véhiculer. C. G. Jung² note à ce sujet qu'"originellement le langage verbal est un système de sons émotifs et imitatifs, exprimant la frayeur, la crainte, l'amour, etc. ou des sons produisant les bruits faits par les éléments". Pour le langage visuel, ce sera la communication gestuelle ou les tracés exprimant des formes, des dimensions ou des actions dans

1. Cassirer, Ernst, The Philosophy of Symbolic Forms, New Haven & London, Yale University Press, 1957, vol. III, p. 63.

2. Jung, C. G., Les Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles, Genève, Georg and Cie, 1953, p. 59.

l'espace. Les premiers mots comme les premières images extériorisées sont donc de nature expressive. Cette expressivité leur confère bientôt un caractère magique que concernera plus loin dans cette étude une définition du langage artistique.

Le caractère expressif des langages verbal et visuel, présent à l'origine de la communication humaine, présent aussi à celle de l'enfant, préserve au cours de développements subséquents vers plus d'objectivité la projection de traits émotionnels de la personnalité qui lui assurent son devenir existentiel, sa spontanéité et son équilibre. C'est ce dynamisme qui imprime aux langages verbal et visuel ce mouvement sensoriel qui constitue toujours une partie importante du message. Dans le verbal, l'intonation, l'accent, le rythme, ont part égale de signification avec les mots, surtout à l'audition; dans le visuel, le mouvement, l'orientation, le gestuel de l'exécution autant que le choix des éléments suscitent la réaction au message. L'expression a donc besoin du langage, verbal ou non-verbal, pour se produire et se communiquer en tant que réaction et relation. Elle a besoin de ce champ d'activité émotionnel, non-rationnel, intuitif, contagieux, qui fuse instantanément de l'énergie dans le monde. Il n'est pas étonnant alors que la psychologie actuelle s'intéresse autant aux diverses manifestations de l'expression dans la communication, tant au niveau conscient qu'inconscient du langage.

L'utilisation d'images verbales et visuelles, à

partir d'analogies et de métaphores, est couramment nécessaire dans le langage expressif pour traduire en formulations globales et multisignifiantes la réalité du vécu en profondeur.

"Les images deviennent alors des images-force, des fantasmes, des symboles ou des mythes", comme nous le dit Roger Mucchielli dans son "Introduction à la Psychologie Structurale"¹. Elles permettent la mise à jour de processus inconscients qui font progresser l'individu dans la réalisation des traits permanents de sa personnalité. Les mythes collectifs ont leur contrepoint dans les mythes individuels, et c'est le langage expressif qui peut les articuler. Nul autre que lui ne peut faire état de l'ébranlement vital causé par la moindre expérience et provoquer la pénétration nécessaire à la compréhension de cette expérience.

d. Le langage représentatif

Le langage représentatif constitue pour la pensée un objet par lequel les images et les idées sont développées et transmises autant que possible dénudées de leurs caractères affectifs pour accéder à plus d'objectivité et de généralité, en les mettant à une certaine distance de leur auteur et du récepteur qui est dans une situation d'observation. Il suppose la connaissance des choses et c'est l'information de cette connaissance qui est son but. Il gèle pour ainsi dire

1. Mucchielli, Roger, Introduction à la Psychologie Structurale, Bruxelles, Charles Dessart, 1968, p. 183.

l'expressivité des choses pour éviter les distorsions émotives, il s'efforce à brider l'imagination pour qu'elle se conforme aux normes de la réalité, il pèse la signification des mots pour plus de précision, il soigne la présentation des apparences pour plus de clarté. Le langage est de la sorte absorbé par ses références au service desquelles il se soumet. Ainsi déchargées de l'expression subjective, les représentations des langages verbal et visuel prennent un aspect scientifique, vérifiable; elles deviennent des descriptions, des illustrations où les idées sont enchaînées logiquement pour conduire de A à B à C directement. Il en est ainsi des communications pratiques, techniques, didactiques, forcément concrètes, unilatérales, prosaïques, comme des constructions mentales les plus abstraites telles celles de la philosophie ou des mathématiques. Le langage représentatif par son souci d'objectivité est l'instrument parfait de la pensée conceptuelle; il lui permet de poser ses modèles filtrés de l'accidentel, du changeant, pour leur donner une permanence qui n'a plus guère de rapports avec la vie et qui a pour objet une vérité essentielle. Le contexte ne lui permet pas de s'arrêter aux qualités d'un mot, car le mot est là comme notion; il ne permet pas de s'arrêter à la résonnance émotionnelle d'une forme, car il renvoie au squelette de cette forme. C'est au cognitif qu'il adresse son information et non à l'affectif. La vraisemblance est de rigueur et l'interprétation bannie sinon rigoureusement contrôlée. Il va sans dire que des processus créateurs sont à l'origine de ce langage,

qu'il peut découvrir et inventer, qu'il est sujet à l'inspiration autant que le langage expressif, mais son but étant différent, il semble néanmoins s'accomplir au niveau de la conscience. Les images floues, les impressions vagues, ne sont pas sa matière non plus que les mouvements de la spontanéité et de l'expansion. Mais il a la capacité de prendre le contenu du langage expressif comme tout autre contenu pour en analyser les implications, les structures, pour en évaluer la portée et les conséquences, enfin, il a la capacité d'amener les faits à une conscience complète. Tout peut lui devenir matière à réflexion et à démonstration. C'est à ce point que le verbal discursif, à cause de sa linéarité versus la globalité du visuel, prend le pas sur toute autre forme de langage pour traduire la pensée intellectuelle. Et si ce n'est qu'il prend parfois des airs supérieurs avec l'expression, à cause de sa rigueur rationnelle, il faut admettre qu'il est indispensable à toute progression. C'est de lui après tout qu'on dit qu'il permet de "visualiser", ce que fait aussi bien l'homme ordinaire que l'homme de science ou l'artiste.

e. Le langage artistique

L'art à son origine n'existe pas en tant que tel, non plus que le langage, le mythe ou la science: toutes ces formes symboliques sont l'expression indifférenciée et magique de l'expérience de l'homme avec son environnement dans un processus de relation qui fait un tout réel du monde intérieur et extérieur. Et puis au fur et à mesure que se développe la

conscience de l'homme, comme nous le laisse entendre Ernst Cassirer¹, les représentations se différencient et s'organisent en différentes sphères mentales qui deviennent de véritables organes de la réalité par lesquels l'homme comprend le monde qu'il habite et celui qui l'habite. Le langage verbal devient le véhicule de la pensée discursive, des concepts et des jugements, la science celui d'expériences concrètes, rationnelles et objectives, le mythe celui des symboles exprimant le jeu des forces inconscientes entre l'homme et l'univers, et enfin, l'art devient le véhicule de l'imagination créatrice et de l'expression esthétique de la sensibilité humaine.

Si nous acceptons la définition du langage comme celle d'une forme significative donnée à des éléments puisés dans un code défini, et si nous admettons que cette forme peut être intellectuelle ou émotionnelle selon qu'elle naît de la connaissance ou de la sensibilité, comment définir le langage artistique? La définition de Susanne K. Langer² "a work of art is an expressive form created for our perception through senses or imagination, and what it expresses is human feeling", aussi bien que cette phrase de Marshall McLuhan³

1. Cassirer, Ernst, Language and Myth, New York, Dover Publications, 1953, p. 8.

2. Langer, Susanne, K., Problems of Art, New York, the Scribner Library, 1957, p. 15.

3. McLuhan, Marshall, Counter-blast, Montréal, Hurtubise/HMH, 1972, p. 64.

"une forme d'art est la manifestation d'une profonde préférence pour un mode d'expérience en particulier" renferment les ingrédients dynamiques et fondamentaux de ce langage. Il y est dit en effet par S. K. Langer que l'oeuvre d'art est: 1) une forme, donc une articulation, 2) expressive, c'est-à-dire produite par une réaction vitale et produisant à son tour une réaction vitale, 3) créée, c'est-à-dire imaginée, inventée, et dans ce sens unique et individuelle, 4) pour notre perception à travers les sens ou l'imagination, supposant une matière sinon sensorielle du moins évocatrice de l'expérience sensorielle, 5) exprimant un "feeling" humain, voulant dire une sensation au sens le plus large du mot. Cette émotion repose sur la sensibilité du sujet et dépend à la fois des sentiments réels qu'il éprouve comme un état personnel et de ceux qu'il porte au compte des objets. "Sentir", nous dit Mikel Dufrenne¹, "c'est éprouver un sentiment non comme un état de mon être mais comme une propriété de l'objet". Et finalement Marshall McLuhan fait allusion: 1) à la motivation profonde de l'oeuvre d'art, participant de l'inconscient autant que du conscient et capable de dépasser la conscience individuelle pour atteindre à l'universel, 2) à l'expérience, sans laquelle aucun langage artistique ne peut prendre forme, la forme artistique n'étant justifiée que pour formuler une expérience particulière et en créer d'autres du même type,

1. Dufrenne, Mikel, Phénoménologie de l'expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, vol. 2, p. 544.

car pour être communiquée elle doit être recréée par celui qui la perçoit. Le caractère esthétique de cette expérience vient d'une capacité instinctive à l'homme de reconnaître une structure résolue et harmonieuse dans les choses, naturelles ou fabriquées, éprouvée comme une satisfaction à la fois physiologique et spirituelle de son être, et qu'il a besoin de transmettre dans les choses qu'il fait.

Nous pouvons dire que le langage artistique tient à la fois du langage représentatif et expressif, tout en donnant au dernier la préférence, mais qu'il transmue les pouvoirs cognitifs et affectifs de ces deux langages dans une appréhension de la réalité qui lui est propre et originale et qui tient de l'expérience esthétique du sujet. Chaque langage artistique se construit un domaine dans un corpus d'expériences esthétiques privilégiant une matière qui devient la matrice même du langage. Voyons ce qui en est du langage poétique et pictural qui nous intéressent dans cette recherche.

f. Le langage poétique

Le langage poétique prend sa matière dans la langue comme le discours, mais il utilise les mots de façon différente, tant au niveau phonique que sémantique, syntaxique et grammatical.

Au niveau phonique, la prose est une chaîne de sons différenciés apparaissant dans un écoulement de temps, courant constamment au devant de nouvelles liaisons qui articulent

les représentations, variant les phonèmes autant que possible pour éviter leur perte de sens, de même que la longueur des phrases et leur construction grammaticale pour empêcher le retour des phrases sur elles-mêmes. La poésie, au contraire, tout en se pliant à la chaîne syntaxique, la contredit par le vers, c'est-à-dire par des répétitions cycliques portant sur des accents et des pauses, et par des unités syntaxiques indépendantes et parallèles sans liaisons apparentes dans lesquelles les phonèmes sont associés par différents moyens comme la rime et l'allitération. Ce qui produit un effet monotone et incantatoire qui concentre l'esprit sur le rayonnement des images et sur le plaisir sensuel du retentissement tonal dans l'espace acoustique¹.

Au niveau sémantique, la différence s'affirme et définit plus positivement encore la poésie. La prose, en effet, emploie les mots comme des signes, c'est-à-dire dans une relation notionnelle du signifiant et du signifié qui leur confère une signification cognitive. La poésie, au contraire, établit avec les mots une relation connotative qui fait que le signifiant renvoie à un second signifié et même à plusieurs signifiés (dépendant du pouvoir d'évocation du mot), et qui leur confère une signification émotionnelle. Elle le fait par la métaphore qui rend possible le passage à un deuxième sens et qui fait subir au mot usuel une métamorphose qui lui permet de

1. Cohen, Jean, Structure du Langage Poétique, Paris, Flammarion, 1966, chap. II.

briller sur plusieurs facettes à la fois. Roland Barthes¹ écrit que dans la poésie "le consommateur, privé du guide des rapports sélectifs, débouche sur le mot frontalement et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles". C'est donc à l'imagination que la poésie s'adresse, à la sensibilité et à des abstraits émotionnels qui font que les mots deviennent tendus d'énergie aussi bien au niveau conscient qu'inconscient de leur sens. Le principe métaphorique préside au choix des mots et à la création d'associations qui confèrent aux images suggérées une puissance et une réalité émotive qui se ressentent globalement et contribuent à contredire au maximum la règle de la chaîne linguistique à laquelle tout langage verbal doit se soumettre. Gaston Bachelard² définit l'effet de l'image poétique comme "un retentissement au seuil de l'être", il dit que "par sa nouveauté, une image poétique met en branle toute l'activité linguistique. L'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant".

La métamorphose étant le mécanisme primordial à l'intérieur du langage poétique et se situant surtout au niveau sémantique, nous pouvons dès lors noter la minceur voulue de la matière au niveau perceptible, tendant à niveler encore davantage que la parole l'aspect sensoriel des mots, pour don-

1. Barthes, Roland, Le Degré Zéro de l'Écriture, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 44.

2. Bachelard, Gaston, La Poétique de l'Espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 7.

ner toute sa puissance à une signification qui tire sa substance de l'imagination créatrice et de sa capacité d'émouvoir.

g. Le langage pictural

Le langage pictural puise sa matière dans les représentations visuelles de perceptions internes et externes, et les éléments de son vocabulaire lui sont fournis par un découpage de ces images en notions de lignes et de couleurs qui délimitent des surfaces en formes et en plans pour présenter un espace imaginé soutenu par les deux dimensions réelles du tableau. Ce tableau existe dans l'espace tridimensionnel qui est le milieu des objets dont l'homme est entouré, objets culturels eux aussi placés dans un système visuel, soit à trois dimensions (habitat, ameublement, vêtement, etc.), soit à deux dimensions (illustration didactique, code routier, cartes postales, etc.), dont la fonction est définie en termes d'un service qu'ils rendent. Que fait donc cet objet pictural parmi les autres? Il s'en dissocie premièrement par l'image qu'il donne qui ne se préoccupe pas de renseigner, de servir ou de plaire, mais au contraire d'exprimer une émotion pour la sensibilité, émotion qui dépasse le plaisir rétinien de la décoration à la structure prévisible, pour provoquer une expérience de la perception qui engage une activité de l'esprit. Certes, il se plie à la condition de l'espace bidimensionnel qui est le sien, tout en le menaçant constamment par le dynamisme des éléments posés sur la surface du support, rappelant

ainsi l'observance et la négation que fait subir à la chaîne linguistique la nature du poème.

Pour être, l'objet pictural doit avoir dans sa forme une organisation d'éléments sensibles qui présente un contenu structuré visuellement par l'imagination créatrice et ne pouvant être adéquatement décodé qu'à travers le langage pictural. C'est ce qu'exprime Henri Focillon¹ en écrivant: "Nous ne disons pas que la forme est l'allégorie ou le symbole du sentiment mais son activité propre, elle agit le sentiment". L'oeuvre picturale s'offre comme un symbole à l'instar de la métaphore poétique, mais ce n'est pas un symbole dont le sens est ailleurs, mais au contraire implicite dans l'image unifiée que fait apparaître l'oeuvre. Comme si le signifiant et le signifié (ou les signifiés) se présentaient globalement, de manière indivisible et intraduisible, n'existant comme tels que par la forme du langage pictural. Le sens émotionnel de l'oeuvre est tout entier dans l'articulation des éléments visuels et renvoie à une expérience esthétique agie par le dynamisme de la forme.

3. Interrelation des arts

Il convient en dernier lieu de ce chapitre d'indiquer les grandes lignes de signification de l'interrelation des arts sur laquelle nous appuyons notre hypothèse.

1. Focillon, Henri, La Vie des Formes, Paris, Presses Universitaires de France, 1946, p. 128.

Par interrelation des arts nous entendons en général les fondements communs qu'ils ont du fait d'utiliser un langage qui a la même fonction, la même nature, renvoyant à une même sphère d'activité mentale qui est la symbolisation de l'émotion dans le perceptible.

Nous entendons aussi l'interrelation qui existe entre les arts du fait de leur capacité de s'évoquer entre eux par le phénomène de synesthésie qui révèle le transfert affectif de sensations abstraites appartenant à des sens différents. Ce que la plupart des gens éprouvent même en dehors du champ artistique. Les films de McLarens ont par exemple de façon fort convaincante établi des correspondances entre le son et l'image. Mais il faut noter qu'ils demeurent avant tout des films, ce qui est une forme d'art en soi. La correspondance n'étant que leur sujet. Dans la plupart des formes, qui intègrent plusieurs arts à leur apparition, comme dans le chant, la danse, etc., la simultanéité n'empêche pas une forme d'avaler les autres qui deviennent secondaires. La musique avale les paroles du chant, la danse la musique, etc.¹. Plusieurs interprètent faussement cette interrelation en croyant que les arts ont au fond une même identité et qu'ils peuvent se substituer. Postulat dangereux s'il en est un pour l'enseignement des arts dans une école; ce n'est pas tenir compte des différences inassimilables qui existent au niveau du maté-

1. Langer, Susanne, K., Problems of Art, New York, the Scribner Library, 1957, p. 84.

riel sur lequel le langage se construit, qui fait de chaque art un monde d'expériences irremplaçables dont quelques parties seulement peuvent s'évoquer, mais sûrement pas toutes.

L'interrelation sur laquelle se base la méthodologie de cette recherche prévoit que les différences aussi bien que les ressemblances des langages poétique et pictural sont matière à des découvertes d'influences réciproques. C'est un problème d'interrelation à la fois modeste et précis dans un domaine complexe et peu exploré. Son but est de comprendre à travers une méthode analytique des relations d'images l'activité mentale qui préside à leur création en allant de la poésie à la peinture (et vice-versa) pour opérer. La moindre réponse qu'il peut apporter quant à la modification opérée sur le contenu et la forme par l'interpénétration de l'expérience concerne l'art à ses sources de symbolisation et peut avoir en éducation artistique des conséquences valables.

CHAPITRE II

LA METHODE D'ANALYSE

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, l'analyse des images poétiques et picturales dans le but de découvrir leur interrelation, a sa première assise dans la fonction commune de nos deux formes de langage ~~qui~~ relève de l'esthétique. Ceci permet une première situation parallèle très générale de nos deux objets confrontés. Mais une méthode d'analyse a besoin de développer cette situation parallèle avec des éléments plus concrets. Nous l'avons fait: 1) par des observations sur les images poétiques et picturales, 2) par une recherche des sources méthodologiques, 3) par des tableaux résumant les premières données.

1. Observations

L'observation des images poétiques et picturales a porté sur leur nature et par suite sur les éléments formels structuraux qui ~~les~~ articulent. Nous avons retenu dans les deux cas des traits fondamentaux qui corroborent notre hypothèse de relations communes indiquant l'unité originale de la source créatrice.

a. Les traits communs à la nature des images poétiques et picturales

Nous nous sommes rendu compte que la nature des images colle sans cesse aux définitions que font de l'oeuvre d'art Mikel Dufrenne¹ et Susanne K. Langer², chacun dans son style dépendant de sa référence philosophique. Cette dernière notamment revient tout au long de son livre "Problems of Art", sur le caractère du symbole artistique, sur sa virtualité, sa globalité et l'organicité que présente l'apparition de l'image à la perception. De ces discussions mêlées à nos réflexions, nous avons tiré ces observations:

1) L'image poétique présente une durée imaginée comme l'image picturale un espace, imaginé.

2) L'image poétique n'existe que par l'imagination mise en action par la matière verbale, comme l'image picturale n'existe que par l'imagination mise en action par la matière visuelle.

3) L'image poétique (même lue) est d'abord auditivement sensorielle, comme l'image picturale est d'abord visuellement sensorielle.

4) L'image poétique comme l'image picturale ne peut se traduire dans un autre langage sans altération.

1. Dufrenne, Mikel, Phénoménologie de l'Expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

2. Langer, Susanne, K., Problems of Art, New York, the Scribner Library, 1957.

5) L'image poétique comme l'image picturale est une formulation émotionnelle abstraite, condensée et multisignifiante du réel.

6) Même dans une apparente simplicité, l'image poétique comme l'image picturale est complexe et profonde.

7) Dans le poème comme dans la peinture, l'image globale n'est un tout concluant, indivisible, que par la parfaite homogénéité de ses différentes images secondaires qui construisent le sens.

8) Dans le poème comme dans la peinture, nous est offerte une image globale qui dans la perception fait précéder le compris par le senti.

b. Les traits communs aux éléments structuraux des images poétiques et picturales

Le langage poétique et le langage pictural construisent leurs images à partir d'éléments structuraux prépondérants d'où ils tirent toute la force de leur expression. Il s'agit pour le poème des mots-substances, soit du nom, de l'adjectif et du verbe, débarrassés de l'emphase donnée aux mots relationnels dans la prose¹. Il s'agit dans la peinture d'éléments visuels fondamentaux puisés dans la perception des phénomènes naturels et ramenés à la frontalité bidimensionnelle

1. Barthes, Roland, Le Degré Zéro de l'Ecriture, Paris, Editions du Seuil, 1953, p. 46.

du tableau, soit de la forme, de la couleur et du mouvement spatial¹.

Quelques analogies importantes entre ces deux séries parallèles d'éléments sont faciles à établir:

1) La fonction de chacun de ces éléments semble correspondre: le nom désigne comme la forme représente; l'adjectif détermine et anime le nom, comme la couleur qualifie et anime la forme; le verbe situe l'action du nom dans le temps qu'il dynamise, comme le mouvement situe l'action de la forme dans l'espace qu'il dynamise. Tandis que le nom et la forme provoquent par leur fonction une réaction intellectuelle de compréhension, l'adjectif et la couleur sont perçus émotionnellement². Les premiers sont actifs et les seconds passifs. Finalement, aucun poème ne s'organiserait sans le verbe qui le compose, comme aucun tableau ne s'organiserait sans le mouvement qui le compose. Le verbe coordonne l'expression du temps, comme le mouvement coordonne l'expression de l'espace.

2) Aucun de ces éléments ne peut vraiment fonctionner seul pour former une image poétique ou picturale. Ils

1. Note: une autre correspondance que nous n'avons pas étudiée parce qu'elle n'appartient pas strictement aux images vaut cependant la peine d'être mentionnée. Les mots poétiques présentant les sons à la perception subordonnent dans les phonèmes les consonnes aux voyelles, ce qui équivaldrait en peinture à la subordination du dessin à la couleur.

2. Arnheim, Rudolf, Art and Visual Perception, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 325.

doivent se présenter au moins dans une association binaire.

3) Les pauses et les silences sont aux images poétiques ce que le fond de la toile est aux images picturales. Il ne s'agit pas d'un vide temporel, ni spatial, mais d'une partie intégrante des relations de l'objet.

Ces observations sur la nature des images et leur fonctionnement structural nous ont paru valables et suffisantes pour concrétiser dans le cadre de cette étude nos séries de données parallèles. Elles touchent en effet à l'aspect essentiel de la forme de langage concernée par notre analyse.

2. Recherche des sources méthodologiques

Ceci établi, nous pouvons situer notre méthode d'analyse comme étant un mélange de deux méthodes contemporaines présentées par Etienne Souriau dans "Clefs pour l'Esthétique". La première est dite méthode linguistique¹, la seconde d'esthétique comparée².. Selon Souriau, la méthode linguistique appliquée à l'esthétique repose sur la signification et ne peut s'appliquer que si l'on donne ce sens au mot message. De même il ne voit l'utilité de cette méthode que contrebalancée par l'esthétique comparée, de peur que les termes linguistiques laissés à eux-mêmes ne deviennent en esthétique qu'une

1. Souriau, Etienne, Clefs pour l'Esthétique, Paris, Editions Seghers, 1970, p. 107.

2. Ibid., p. 121.

suite de métaphores littéraires. L'esthétique comparative, elle, s'attache surtout aux structures et pose le problème crucial de la limite de la correspondance des arts.

La part de méthode linguistique tient principalement à deux faits de notre recherche: 1) nous utilisons le terme de langage comme appui théorique pour définir la forme poétique et la Forme picturale, 2) notre hypothèse concerne les significations attachées aux images poétiques et picturales. Cependant la part donnée à la méthode d'esthétique comparée prédomine, puisque nous cherchons les relations des images dans un parallélisme des éléments structuraux qui ne tente pas de les assimiler les uns aux autres. De la première méthode, nous avons retenu de Souriau¹ trois principes méthodologiques auxquels nous nous discipliner:

- Fuir, éliminer âprement tout ce qui est de métaphore, d'analogie verbale propre seulement à séduire.
- N'utiliser une discipline auxiliaire qu'en maintenant rigoureusement la méthode de cette discipline.
- N'employer les concepts techniques de cette discipline auxiliaire que s'ils saisissent un fait structural certain.

1. Sauriau, Etienne, Clefs pour l'Esthétique, Paris, Editions Seghers, 1970, p. 115.

De la seconde méthode nous avons retenu du même auteur la mise en garde contre l'emploi à propos d'un art du langage d'un autre art qui risque de retirer le pouvoir de saisir un fait positif. Ce qui, d'après Souriau, recoupe les principes de la méthode linguistique. D'après lui aussi, la méthode d'esthétique comparée doit légiférer sur celle de la linguistique car "l'esthétique comparée est la seule méthode sûre pour atteindre ce que l'acte créateur a de plus intime"¹.

Enfin, dans une dernière étape d'élaboration méthodologique, nous croyons nous articuler davantage en adoptant pour notre analyse comparée les trois éléments de structure de l'oeuvre d'art qui font l'objet d'un chapitre de la "Phénoménologie de l'Expérience Esthétique" de Mikel Dufrenne². Ce sont les structures de la matière, du sujet et de l'expression, toutes trois superposées dans l'oeuvre, mais que nous tenterons de séparer pour l'analyse de nos images. En voici l'aspect fondamental:

Niveau de la matière

Il s'agit de l'aspect formel, sensible, suscitant l'apparition de l'objet. Le matériau (voix, pigment) organise la ma-

1. Souriau, Etienne, Clefs pour l'Esthétique, Paris, Editions Seghers, 1970, p. 125.

2. Dufrenne, Mikel, Phénoménologie de l'Expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, tome II, chap. 4.

tière par des schèmes rythmiques et harmoniques, dans le temps pour le poème, dans l'espace pour la peinture.

Niveau du sujet

D'après Dufrenne, le sujet a un aspect conceptuel qui se détache du sensible et de l'expression. Il se reconnaît. Le sujet dans un objet poétique ou pictural attire à lui une bonne part de la signification, parfois au détriment des deux autres niveaux de structure. Il peut être tiré de la réalité, de l'imagination, ou encore se fondre au niveau de la matière comme dans l'abstraction géométrique, ou au niveau de l'expression comme dans l'abstraction lyrique. Il peut aussi contenir toutes formes de symboles individuels et collectifs.

Niveau de l'expression

C'est ce niveau qui décèle la structure affective de l'oeuvre et qui en permet la pénétration la plus intime, parce qu'elle lie directement l'auteur à l'oeuvre. La matière et le sujet peuvent appartenir à tous, mais l'expression, elle, reçoit la

marque qui rend l'oeuvre unique et suscite la communication inter-subjective de l'oeuvre. Elle rebute à l'analyse parce que plus que les deux autres éléments de structure, elle appartient au "sentiment" et se présente comme une qualité et non comme un fait. Elle appartient au tout de l'objet plutôt qu'à ses parties et demeure difficile à isoler.

3. Tableaux ordonnant les premières données

A titre de résumé des données sur lesquelles s'est construite la méthode d'analyse, trois tableaux sont présentés en fin de chapitre. Le premier concerne les données communes de nos deux langages, le second concerne leurs données parallèles, et le troisième leurs données inassimilables. Chacun de ces tableaux fournit des indices sur les formes qui rendent compréhensible le passage d'un médium de création à un autre par certains artistes. Les causes de ce passage, de plus, doivent vraisemblablement se trouver parsemées à l'intérieur des trois tableaux à la fois.

TABLEAU I

DONNEES COMMUNES DES IMAGES POETIQUES ET PICTURALES

Formes de langages

1. Dont la fonction est la communication, l'expression et l'exploration esthétique.
2. Qui manifestent l'activité de l'imagination créatrice.
3. Dont la formulation est globale et imagée.
4. Qui expriment la sensibilité et la subjectivité.
5. Qui convient par leur matière à une expérience sensorielle.
6. Qui offrent à la perception une expérience complexe et ouverte.
7. Qui sont soumises à la triple structure de sens de la matière, du sujet et de l'expression.

TABEAU II

DONNEES PARALLELES DES IMAGES POETIQUES ET PICTURALES

Poème	Peinture
<p>Langage poétique puisé dans le verbal.</p> <p>Présenté dans le temps par une matière phoni- que.</p> <p>Dont les images tirent leur substance de trois éléments principaux, le nom, l'adjectif et le verbe.</p>	<p>Langage plastique puisé dans le visuel.</p> <p>Présenté dans l'espace par une matière pictu- rale.</p> <p>Dont les images tirent leur substance de trois éléments principaux, la forme, la couleur et le mouvement.</p>

TABEAU III

DONNEES INASSIMILABLES DES IMAGES POETIQUES ET PICTURALES

Poème	Peinture
Production verbale du dire.	Production manuelle du voir.
Création et perception par une immersion au- ditive.	Création et perception par une immersion vi- suelle.
Matérialité faible.	Matérialité forte.
Effet psychique direct.	Effet psychique indirect.

CHAPITRE III

L'APPLICATION DE LA METHODE

Les deux premiers chapitres de cette recherche nous ont acheminés vers une correspondance certaine des deux formes de langage poétique et pictural. Ce dernier chapitre se veut une démonstration de la théorie que nous avons élaborée, à titre d'exemple du fonctionnement pratique de cette théorie.

1. Choix du matériel

L'expérimentation de la méthode d'esthétique comparée appliquée aux images poétiques et picturales a été effectuée sur une série de poèmes et de tableaux contemporains provenant du même auteur.

Quelques raisons ont présidé au choix d'oeuvres par le même auteur: A) nous avons d'abord voulu éviter les généralités sur les correspondances de style communes à toutes les époques et à toutes les civilisations. L'étendue de ce champ d'investigation est énorme et déborde de beaucoup notre ambition qui est de sonder la profondeur des formes esthétiques parallèles dans l'hypothèse d'une même source des images créatrices. L'individu, plus que la collectivité, est ici indi-

✓ qué comme source d'informations. B) La production d'un même individu dans deux ou trois domaines artistiques est suffisamment fréquente pour justifier notre choix. Un bon pourcentage d'artistes y ont recours comme moyen de renouvellement, par goût d'exploration esthétique, par un besoin d'atteindre la totalité de leur réalisation personnelle, et autres raisons complexes qui donnent leur sens à l'oeuvre. Les enfants le font tous quand l'éducation porte ses objectifs sur le plein développement de leurs perceptions sensorielles. Et nombre d'individus (particulièrement les adolescents) en période intense d'individuation, y ont recours dans ce qu'on pourrait appeler une forme spontanée de vivre une crise par la création. Il se peut même que le dilettantisme qui lui aussi manifeste ce passage d'une forme esthétique à une autre, ne soit pas la tare intellectuelle de notre société superspécialisée, mais le signe non futile de besoins d'expression totale déformés par un contexte de production et de consommation faciles.

C) Nous avons en dernier lieu voulu particulariser notre champ d'étude pour le réduire à une simplicité démonstrative qui en rende la saisie immédiate au lecteur. Il n'y a qu'à scruter un peu le matériel en appendice pour en avoir une première évidence.

Enfin, si nous avons choisi un matériel contemporain canadien-français de culture, c'est par souci d'un décodage facilité par "l'ici et le maintenant". Le fait que l'auteur de l'étude soit aussi l'auteur des oeuvres étudiées s'inscrit

uniquement dans les faits mentionnés plus haut ainsi que dans la problématique posée dans l'introduction de cette recherche, à savoir la nécessité pour un éducateur d'approfondir au maximum sa production personnelle pour en nourrir sa philosophie pédagogique.

2. Classement de l'échantillonnage

L'échantillonnage s'est fait dans une production s'échelonnant sur dix années de création. Trois séries d'objets ont été ainsi classées dans un ordre chronologique, chaque série correspondant à une période d'évolution esthétique. Chaque série comprenait trois poèmes et trois tableaux qui ont été confrontés selon notre principe méthodologique des données parallèles. La permanence du phénomène dans le temps nous a paru une meilleure garantie de la validité du matériel qu'un plus grand nombre d'objets qui n'aurait fait que compliquer une étude déjà assez difficile et en rendre la vérification fastidieuse aux intéressés.

3. Démonstration des correspondances

a. Analyse des poèmes et des peintures du premier groupe

1) Niveau de la matière

Nous avons d'abord considéré les schèmes rythmiques¹,

1. Dufrenne, Mikel, Phénoménologie de l'Expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, tome I, p. 366.

dont Mikel Dufrenne dit "qu'ils sont dans l'espace ces rapports discernables et mesurables où les couleurs peuvent venir se mesurer, s'opposer et se fondre", définition qui s'applique de même aux arts temporels puisque les rythmes donnent le mouvement aussi bien aux sons qu'aux couleurs. Ainsi ce terme de schème rythmique à la base de la matière picturale est repris par Etienne Souriau¹ au sujet de la poésie quand il écrit: "...le schème (réf. rythmique) préside à l'organisation cyclique de la progression. Cela signifie que les données concrètes peuvent se disposer, sous cette domination, en figures variées parfois complexes". Considérant donc ces schèmes rythmiques, nous avons observé que les différents versets qui construisent les images de chaque poème sont constitués d'autant de variations orientées vers la globalité de l'image finale. Ils agissent au même titre que les répétitions, dans les trois peintures, de formes qui servent à des tensions verticales et horizontales des surfaces contrastées par des répétitions de formes circulaires. Les rythmes qui animent chaque vers des images sont retenus, morcelés, particulièrement dans le poème I, qui donne une impression tendue de souffle coupé toujours en train de se relever d'une pause; impression qui correspond aux rythmes rigides des formes du tableau I, où les lignes se heurtent constamment à des situations de perpendiculaires. Cette tension est moindre dans les poèmes et tableaux II et III. Une ondula-

1. Souriau, Etienne, La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969, p. 189.

tion mélodique unit parfois les vers, correspondant aux répétitions de courbes animant parfois la surface des tableaux sans s'y affirmer en tant que telles.

Nous avons ensuite observé les schèmes harmoniques qui définis par Mikel Dufrenne comme "l'assise tonale de l'oeuvre"¹ (musicale), concordent aussi bien en peinture, eux "qui semblent présider à sa composition, qui portent sur le choix des couleurs, sur la part qui leur est accordée et le traitement qui leur est imposé"². Ils ont aussi révélé des analogies dans les objets étudiés. Dans les poèmes d'abord, la prédominance des diphtongues sur les voyelles pures³ prive les sons d'éclat en les neutralisant, tout comme le choix dans le vocabulaire de mots courants, ordinaires, quotidiens, neutralise l'impact sémantique. Cette neutralité harmonique correspond à l'emploi des couleurs rabattues des tableaux, teintes impliquant sinon l'absence du moins la pauvreté voulue de la couleur esthétique. L'harmonie des mots poétiques des images s'amenuise presque jusqu'à la non-considération de l'harmonie, caractérisant le langage prosodique, comme l'harmonie des couleurs mélangées des tableaux se rapproche de la couleur non-organisée du monde des objets concrets perçus dans l'environ-

1. Dufrenne, Mikel, Phénoménologie de l'Expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, tome I, p. 321.

2. Ibid., p. 364.

3. Bachelard, Gaston, Le Droit de Rêver, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 153.

nement quotidien d'un jour sans soleil. Les mots sont mis en sourdine, comme la lumière brouillée se dégageant de la surface picturale. Ce traitement de la matière rythmique et harmonique va se répercuter aux niveaux du sujet et de l'expression.

Nous avons aussi observé que dans le choix des mots structurant les images, les noms dépassent en quantité les verbes et les adjectifs mis ensemble, ce qui indique une emphase de la désignation. De même dans les peintures les formes ne sont pas contestées par les charges du mouvement et de la couleur, ce qui indique une emphase de la représentation. Aussi, plusieurs images poétiques durées et cinglantes peuvent rappeler l'étalement rageur des pigments avec la spatule; la matière n'est jamais caressée dans les deux cas. Et le traitement simple des mots correspond à la facture directe et sans recherche technique des tableaux.

2) Niveau du sujet

Pour les observations à ce niveau, nous avons tenu compte de la définition du sujet de Mikel Dufrenne¹, selon qui "il y a représentation toutes les fois que l'objet esthétique nous invite à quitter l'immédiat du sensible, et nous propose un sens à l'égard duquel le sensible n'est qu'un moyen, et au fond indifférent; c'est-à-dire que nous avons à expliciter ce sens selon des normes qui n'appartiennent pas à l'esthétique,

1. Dufrenne, Mikel, Phénoménologie de l'Expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, tome I, p. 389.

mais à la logique".

Dans le cas des objets de cette première série, la présentation sensible nous renvoie à un sujet qui accapare une grande partie de la communication. Ce sujet dans tous les cas représente des apparences du monde réel complètement remodelées par l'imagination dans le contenu symbolique d'une mythologie personnelle.

Le sujet s'offre comme une invitation d'assister à un spectacle inquiétant et silencieux. Cette invitation est manifeste dans les trois tableaux par la position frontale des éléments faisant tous face au spectateur: arbres dressés dans un paysage inondé du tableau I, personnage assis du tableau II, personnages de la femme aux doigts croisés et de l'homme embusqué derrière elle, du tableau III. Dans les poèmes, le personnage du "je" joue un rôle intermédiaire entre le spectacle et le spectateur, y allant parfois d'une action dérisoire qui n'améliore en rien la tournure des événements à la catastrophe: "je suis devant et la mer... la nuit je me tapis/ sur le pallier/ et je vieillis..." du poème I, "femme au chapeau/ je te nommerai... je noircirai tes paupières..." du poème II, "voyez le père et la mère... ils ont attiré mon attention... je fais les cercueils au ciel de lit..." du poème III. Il y a donc une correspondance importante du sujet présent dans les six objets analysés. Quoique les éléments représentés ne soient pas tous les mêmes, ils se ressemblent d'une façon qui appartient à leur

sens et ils réfèrent de la sorte au même état d'esprit, à la même source d'images. Le degré de schématisation de la figuration correspond aussi dans les deux cas: nous retrouvons la même indéfinition des lieux, du temps, des personnages, au profit de la dimension de l'expression.

La représentation des images manifeste ainsi son interrelation avec le traitement de la matière poétique et picturale, à travers le sens émanant des schèmes rythmiques et harmoniques. Elle ne peut non plus s'empêcher d'être envahie par l'expression; le sujet que la matière fait apparaître dans ce premier groupe constitue un univers affectif qui à travers une suite d'images visuelles et verbales dévoile une même thématique existentielle que le psychologue aurait beau jeu de scruter: paysage inondé, désertique, personnages figés, espace refermé des tableaux, dédoublement des personnages, massacre, désastre familial, coeurs empaillés, mains dévorées, etc.

3) Niveau de l'expression

Au sujet de l'expression, Mikel Dufrenne écrit qu'elle est "le troisième élément de structure de l'oeuvre "mais inséparable du sujet, lui-même considéré comme inséparable du sensible"¹; il ajoute plus loin que l'oeuvre authentique "a toujours une quatrième dimension, une aura de sens qu'au moins nous

1. Dufrenne, Mikel, Phénoménologie de l'Expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, tome I, p. 397.

pressentons, et qui fait une profondeur"¹. Nous pensons comme lui que ce niveau fournit la polyvalence de signification qui est la qualité première du langage artistique parce que contenant réel de la pensée non-rationnelle.

Nous avons cherché les correspondances de l'expression à travers l'image globale présentée par chacun des objets du groupe: poème I, personnage dédoublé tapi au seuil d'une maison; poème II, action destructrice du "je" sur le personnage de la femme au chapeau; poème III, présentation de la mort sur un ton égal et désengagé; tableau I, paysage dénudé, inondé; tableau II, personnage solitaire; tableau III, couple à l'allure inquiète et inquiétante. Il y a dans tous une expression qui de fil en aiguille peut se formuler en terme de malaise, de difficulté à vivre et tout ce qu'on peut dire autour d'une interprétation de ce donné existentiel. Les schèmes rythmiques et harmoniques de la matière aussi bien que le sujet représenté par les images, non seulement véhiculent cette expression mais encore s'y intègrent si bien que nous nous retrouvons avec des images correspondant aux trois niveaux de leur structure de signification. Ces images de plus élaborent l'expression en se superposant, soit poétiques sur poétiques, picturales sur picturales. De cette façon, elles donnent l'ampleur d'un monde qui veut s'extérioriser et qui pour épuiser cette extériorisation a besoin de plus d'un médium.

1. Dufrenne, Mikel, Phénoménologie de l'Expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, tome I, p. 399.

b. Analyse des poèmes et des peintures du deuxième groupe

L'étude du deuxième groupe contenant les poèmes et les peintures IV, V et VI s'est surtout posée en termes de développement du premier groupe. Nos correspondances s'étant facilement démontrées dès le premier groupe, nous avons cherché à voir si elles continuaient à fonctionner dans une nouvelle série dans le but de tester leur caractère de permanence. Ce qui s'est prouvé tout en définissant la forme d'évolution encourue dans le temps.

1) Niveau de la matière

Nous avons d'abord noté une approche différente de la matière, en ce que le matériau est davantage exploité pour lui-même, dénotant un plaisir d'exploration esthétique nouveau. La matière sensible verbale aussi bien que visuelle est déclenchée par des accidents, c'est-à-dire des signes non-intentionnels créant une première activité de caractère inconscient. Le poème et le tableau IV ne vont pas très loin en ce sens que l'accident est vite atténué par la mise en plan d'un sujet peut-être surréel mais volontairement élaboré. Les "petits morts" sont pour ainsi dire présentés logiquement dans leur fantastique, le traitement accidentel des images ne se manifestant que par quelques associations fortuites de mots; tout comme les monstres hybrides du tableau IV, où l'aspect accidentel de la matière est réduit au fond et rapidement contrôlé par la forme dessinée. Par contre, les poèmes et les tableaux V et VI font, étalage d'images qui sont un jeu avec la matière jusqu'au niveau

du message. Les formes libres créées par les encres lavées du tableau V, les empreintes à l'huile du tableau VI, sont l'équivalent des images disparates des versets des deux poèmes parallèles. Matière et sujet se donnent ainsi comme source et fin réciproques. C'est donc maintenant dans les deux cas un univers esthétique sans pré-conception, et dépendant d'un certain rituel magique de réalisation en vue d'une libération de l'inconscient et de la spontanéité.

Les schèmes rythmiques ont aussi évolué parallèlement. Le rythme des vers est plus ample, surtout dans les poèmes V et VI, plus fluide, mesuré mais non rompu: les vers s'enfilent souvent dans un débit mélodique continu qui prend son élan dans un balancement souple des pauses métriques. De même, les schèmes rythmiques des tableaux ont évolué vers des mouvements courbes qui aimantent entre elles des formes organiques mi-amorphes et mi-expansives (tableaux V et VI surtout).

Les schèmes harmoniques de leur côté sont plus purs dans les deux cas. Ils s'inscrivent à travers les poèmes dans un grand nombre de voyelles pures et de diphtongues aux sons définis. De même l'harmonie des tableaux repose sur une couleur atmosphérique plus lumineuse dans le IV et le VI, mieux définie comme noirceur dans le V. L'emploi de l'encre et de ses transparences indique aussi ce cheminement vers la couleur et la lumière. Cette épuration de la matière sonore et colorée marque donc une évolution esthétique où le niveau sensible est réhabilité.

Pour ce qui est du vocabulaire structurant les images poétiques et des éléments visuels servant les mêmes fonctions dans le pictural, ils évoluent aussi dans un sens analogue. Quoique les noms-substances demeurent prépondérants dans les poèmes, ils servent fréquemment de qualificatifs (ex: minceur des glaciers, veines rossignol, etc.), ce qui équivaut à ce que la prépondérance des formes dans les tableaux est soumise aux jeux de la matière colorée. Finalement, les verbes sont plus dynamiques (ex: reculer, fendre, fouailler, accrocher, etc.) tout comme le sont les mouvements spatiaux des tableaux.

2) Niveau du sujet

Le traitement du sujet dans ce deuxième groupe subit des transformations qui l'intègrent beaucoup plus à la perception du sensible et de l'expression. Il n'a plus ce caractère marqué de représentation, cette vie en dehors de l'objet esthétique. Une transformation mitigée et comme transitoire coïncide dans le poème et le tableau IV. Peut-être pouvons-nous lier le fait que "les petits monstres... se retirent..." à celui que les monstres du tableau n'ont plus rien de viable dans leur figuration de fonctionnement organique. S'il y a représentation d'un sujet dans les deux autres objets, il faut recourir à celle d'un monde biologique en formation. Les images poétiques, diverses et sans liens logiques, s'attirent sans se superposer et se présentent comme une suite de métamorphoses. De même les images visuelles semblent éclore sous nos yeux sans s'identifier, manifestant plutôt une tendance à proliférer dans un

ensemble. Nous avons par conséquent dans cette deuxième série un nouveau type de sujet qui ne se donne que par le sensible et que par l'expression. La marge d'existence non-esthétique s'est rétrécie.

3) Niveau de l'expression

Les comparaisons de l'expression qui sous-tend cette série d'objets confirment les correspondances établies précédemment. La tension rigide du premier groupe encore visible dans le poème et le tableau IV, s'estompe et fait place à un mouvement de transformation et de libération. C'est parce que dans le poème V "le sommeil s'est noyé", que "l'isolation sur les paons dure le temps/ de noires filandres muses d'hier", que "les hommes ont saccagé le rêve et sa cloche", que l'on demande "la tiare les fous". Comment ne pas voir dans le tableau V un rapprochement de ces formulations dans l'image des formes se mouvant dans le noir vers la couleur, par le traitement automatiste de la matière qui est un appel au pouvoir auraculaire de l'inconscient. Pour terminer, les images multipliées du poème VI sont prégnantes de cette transformation, tout comme les formes agglomérées et comme gonflées du tableau correspondant. Elles ne peuvent s'extraire du poème sans perdre leur sens, elles s'unissent en dégageant leur fraîcheur contemplative. Regardant ensuite le tableau VI, sur leur influence peut-être, on peut se demander si les images évoquent ici "la falaise", "les sanctuaires", "les petits enfants des os", "les replis de nous", "la minceur des glaciers" ou les "rocailles de l'être".

La structure affective de l'expression renvoie donc une fois de plus à la source commune d'un vécu existentiel manifestant le devenir de son auteur dans les deux séries d'objets. Les objets s'équivalent, mais chacun avec ses moyens apporte à la conscience des perspectives d'une même expérience. Celle d'une détente et d'un enrichissement de la présence au monde, du geste vers le monde et de l'action sur le monde. Celle d'une vision réconciliée dans le temps et dans l'espace.

c. Analyse des poèmes et des peintures du troisième groupe

L'étude des objets VII, VIII et IX du troisième groupe a démontré une évolution irréversible dans le traitement de la matière et du sujet aussi bien que de l'attitude se dégageant de l'expression. Cette évolution n'est pas aussi radicale que celle qui différencie le premier et le second groupe, mais elle renforce considérablement leurs données.

1) Niveau de la matière

Nous avons noté que la matière dans ce groupe continue d'être abordée avec une intention d'exploration esthétique accrue; l'approche est spontanée, le geste et la parole provoquent encore le hasard, mais l'assument cette fois différemment en s'en servant moins pour la contemplation que pour l'action. La matière poétique et picturale est devenue le focus du sujet, le lieu actualisant de l'expérience. Dans les

deux cas cet enrichissement de la matière sensible devenue sensuelle fonctionne par des associations qui se refusent à toute représentation logique.

Les schèmes rythmiques pour leur part, se caractérisent par leurs mouvements emportés dans une interaction complexe par le nombre autant que par la qualité. Chaque poème combine par versets une suite contrastée de rythmes tantôt souples et mélodiques avec des pauses métriques minimales, tantôt brefs et heurtés par des pauses précipitées et des accents toniques rapprochés. De même dans les tableaux, l'ampleur à tendance d'arabesque des grands rythmes spatiaux est contrastée par une série de rythmes secondaires moins marqués mais à tendance contradictoire.

Dans les schèmes harmoniques, nous avons remarqué le jeu de modulation des sons et des couleurs et constaté qu'ils avaient aussi dans l'ensemble un fonctionnement parent. Les sons et les teintes sont également variés. Ils se répondent par contrastes et par analogies, à la fois dans leur voisinage immédiat et dans l'ensemble. Enfin, la grande correspondance formelle de la matière vient sans doute de cette abondance des schèmes rythmiques et harmoniques qui aboutissent à l'unité dans un temps et un espace élaborés, qui donnent eux-mêmes une impression de grandeur et de plénitude par leur capacité d'un contenu enchevêtré. L'aspect sémantique des mots collabore à ce fourmillement par la diversité métaphorique du vocabulaire qui correspond à la complexité évocatrice des images pictu-

rales quand on les scrute en les isolant de la totalité du tableau.

2) Niveau du sujet

La fusion du sujet dans la matière et l'expression est confirmée dans ce troisième groupe. Soumises à l'influence des mots naissants, soit par les contrastes ou les analogies phoniques et sémantiques, les images verbales refusent de se figer et de se refermer dans un sens unilatéral. Elles déploient et diffusent l'expression dans un processus associatif qui n'a rien d'une mécanique arbitraire, mais qui au contraire révèle des liens inattendus entre les choses évoquées. De même dans les tableaux, les orientations rythmiques et harmoniques révèlent un espace évocateur de forces agissant l'une sur l'autre et qui se transforment au fur et à mesure que l'oeil se déplace sur les surfaces. Sans que jamais l'on puisse figer ce mouvement dans l'ensemble.

3) Niveau de l'expression

Les images poétiques et picturales ainsi traitées expriment une fois de plus une attitude commune de leur auteur. Le présent est véhiculé dans sa spontanéité, le changement devient un pouvoir de création. L'action assure l'équilibre. Les choses se répondent entre elles et s'unifient. Un lien est créé dans l'écoulement du temps comme dans celui de l'espace. La vie s'est apprivoisée tout en demeurant un fait complexe qu'il faut sans cesse sauver du chaos.

4. Résultats

L'analyse du matériel nous a démontré que les correspondances d'images existaient dans le poème et la peinture et qu'elles pouvaient continuer de le faire dans une évolution à travers le temps. Elle nous a aussi démontré que la structure particulière des images leur donnait un pouvoir important d'organisation de la matière, du sujet et de l'expression en permettant à différentes actions imaginatives de se produire en synthèse dans l'oeuvre. Cette structure implique les attitudes entières de la personne transmises par la pensée et le geste dans l'oeuvre qui contient ainsi son humanité.

L'analyse nous a démontré la validité de l'hypothèse d'une même source des images. L'expression qui émane des deux séries d'objets est en effet la partie structurelle fondamentale des images et leur point de correspondance maximal parce qu'elle imprègne tout geste, quelle qu'en soit sa nature. Vient ensuite le sujet qui tout en étant rattaché à la matière et à l'expression conserve une vie indépendante conditionnée par son degré de représentation du réel. La matière, enfin, tout en conservant une correspondance du traitement, présente l'écart analogique maximal; c'est à ce niveau que poésie et peinture atteignent leurs limites de correspondances.

Pour terminer, au risque de se répéter, c'est au niveau de la matière de l'oeuvre que se manifestent toutes les données inassimilables posées dans le tableau III du deuxième

chapitre. Elles se posent à l'extérieur des images mais peuvent orienter le choix d'une expérience; entre le dire et le faire, la matériabilité faible et la matériabilité forte, l'effet psychique direct et l'effet psychique indirect, la perception auditive et la perception visuelle, bien des facteurs individuels et sociaux font le poids comme agents de décision. Mais ces données des non-correspondances, situées à l'extérieur des images telles que nous les avons analysées, marquent la limite de notre recherche dans le processus de création poétique et picturale.

RESUME ET CONCLUSIONS

L'étude des correspondances des images créatrices poétiques et picturales constituait le but principal de cette recherche.

Pour arriver à une théorie d'analyse qui puisse rendre possible les comparaisons d'images, il a d'abord fallu se servir d'une approche linguistique afin de situer les différentes formes de langage que l'homme utilise pour découper le réel. Une première correspondance a de la sorte été établie entre la poésie et la peinture. L'étude s'est ensuite resserrée autour du fonctionnement des images poétiques et picturales qui a révélé une structure correspondante fondamentale. S'appuyant sur ces premières données, nous avons élaboré une méthode d'analyse combinant à la méthode linguistique déjà employée les principes théoriques de la méthode d'analyse esthétique comparée d'Etienne Souriau, et la théorie des niveaux de structure de l'oeuvre d'art de Mikel Dufrenne.

L'échantillonnage servant à la démonstration d'application de la méthode a été choisi dans la production littéraire et plastique de l'auteur sur une durée de dix années. Trois groupes de poèmes et de peintures chronologiquement homogènes ont été ainsi observés les uns par rapport aux autres.

Les résultats de l'analyse confirmèrent les correspondances entre les images créatrices poétiques et picturales. Ils confirmèrent de plus la validité de l'hypothèse d'une source commune des images en démontrant la pénétration essentielle de la matière, du sujet et de l'expression. Ce n'est qu'au niveau de la matière que se pose le problème des données inassimilables des deux arts, mais ces données se situèrent à la périphérie de la création des images, dans le contexte des facteurs conditionnant le choix du dire ou du voir.

Les images créatrices ainsi perçues nous permettent de conclure à leur extrême pouvoir d'organisation des langages artistiques. Ce pouvoir d'organisation se situe en dehors des courants et des modes ce qui leur donne une grande souplesse d'adaptation dans un développement historique. Ce pouvoir se réclame de la non-atomisation des formes d'art, et constitue leur base d'unité. L'image est donc le coeur du langage artistique.

Nous avons dégagé de ces conclusions quelques implications vitales pour l'éducation artistique. A savoir que si l'image créatrice est mise au centre des processus que l'éducation se donne pour but de développer, nous devons faciliter l'éclosion de l'image par le décroisement des techniques et des formes d'expression à tous les niveaux de l'enseignement. La superspécialisation dans une discipline est ainsi attaquée aux deux niveaux de formation non-professionnelle et professionnelle comme étant limitative pour le développement de l'image

créatrice. De même nous devons réviser la valeur de la production finie et considérer la présence de l'objet comme une manifestation dont les processus de création doivent être évalués par le professeur et l'étudiant par un décodage des significations qui dégage les cheminements dont l'oeuvre est le signe. Nous avons donc deux critères pédagogiques importants, qui sont le développement intégral de l'imagination et la communication interpersonnelle..

Ainsi est réaffirmée la philosophie qui marqua les moments les plus radicaux de l'éducation par l'art, alors que celle-ci intégrée à une pensée démocratique, même souvent anarchiste par sa foi en l'individu, ajustait ses propres moyens esthétiques à des buts humanitaires. La primauté des procédés refermés sur eux-mêmes, telle que nous la retrouvons trop souvent dans nos écoles, est la négation de cette philosophie et le cul-de-sac de l'éducation artistique. Celle-ci doit s'opposer à la production de bébelles et encourager la multiplication des images. Elle doit se poser pour l'être et non pour l'avoir.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNHEIM, Rudolf. Toward a Psychology of Art, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1972.
- _____. Art and Visual Perception, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969.
- BACHELARD, Gaston. La Poétique de l'Espace, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- _____. Le Droit de Rêver, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- BARTHES, Roland. Le Degré Zéro de l'Écriture, Paris, Editions du Seuil, 1964.
- CASSIRER, Ernst. Language and Myth, New York, Dover Publications, 1953.
- _____. The Philosophy of Symbolic Forms, New Haven & London, Yale University Press, 1955, tome III.
- COHEN, Jean. Structure du Langage Poétique, Paris, Flammarion, 1966.
- DUFRENNE, Mikel. Phénoménologie de l'Expérience Esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, tome I.
- FOCILLON, Henri. La Vie des Formes, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.
- GLOTTON, Robert et CLERIO, Claude. L'Activité Créatrice chez l'Enfant, Paris, Editions Casterman, 1971.
- JUNG, Carl Gustav. Métamorphoses de l'Âme et de ses Symboles, Genève, Librairie de l'Université, Georg et Cie, 1953.

- LANGER, Susann K. Philosophy in a New Key, Boston, Harvard University Press, 1951.
- _____. Problems of Art, New York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- LEACH, Edmond. Levi-Strauss, Paris, Editions Seghers, 1970.
- McLUHAN, Marshall. Counter-blast, Montréal-Paris, Editions Hurtubise HMH Ltée et Maison Mame, 1972.
- MUCCHIELLI, Roger. Introduction à la Psychologie Structurale, Bruxelles, Editions Charles Dessart, 1968.
- PIAGET, Jean et BARBEL, Inhelder. L'Image Mentale chez l'Enfant, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- SOURIAU, Etienne. Clefs pour l'Esthétique, Paris, Editions Seghers, 1970.
- _____. La Correspondance des Arts, Paris, Flammarion, 1969.

APPENDICES

POEMES ET PEINTURES ANALYSES


A. Premier groupe

Poème I.

une maison qui a
ses quatre pieds
piqués dans le sable
je suis devant et la mer
avec une enfant qui a
ses yeux glauques de noyée

dedans la maison
des escaliers bien à sec
dévident leur va-et-vient
jusqu'à la porte fermée
dont j'ai la clé

ainsi est prisonnière
quelque famille cette femme en tablier
et les choses et leur lampe



et le collier dans le coffre
dont j'ai aussi la clé

et leur coeur empaillé et celui de la noyée
au-dessus de la cheminée
sont des objets insaisissables
pour mes mains décousues
et des bêtes sauvages
qui ont déjà mordu

à deux la morte et la vivante
nous campons
devant la maison
la nuit je me tapis
sur le palier
et je vieillis
avec une étrange plainte

Poème II

femme au chapeau
je te nommerai
future
dresseuse de faucon
à l'anneau rompu

je noircirai tes paupières

lasses de porter
ces regards émiétés
gants de tiédeur

je pourrai boire à ta bouche
une liqueur baptisée de sang
et la répandre sur ta dépouille
à faire
une descente de lit

entre tes mains épeurées
qu'on mangera à la cuiller
un dimanche seront
les fissures de mon repas

Poème III

toute la nuit
les chiens enragés
ont diminué la famille
ils ont étranglé
les blanc-collés montés

voyez le père la mère
sont morts dans leur lit
et la fille saigne
dans les plis de sa robe

je n'aurais pas vu ces chiens
s'ils ne s'étaient mis en groupe
dans le matin
ils ont attiré mon attention

leur tache noire bouge
dans un pays de mémoire fade
sur les aboiements

je fais les cercueils de lit
la douce odeur du sang
persiste
autour de mes pas dans la maison

cette nuit peut-être
la meute flairera
ma chair de vivante

porte close volets fermés
ils seront sur mon toit
ma tranquille folie
le martèlement de mon sourire
aux paroles de distraction

B. Deuxième groupe

Poème IV

les petits morts qui reculent
de peine au fond de la mémoire
dans leur gorge un égorgement
et du sang de chien
rouge et blanc défilé

les yeux en croc la parole
en morceaux de soleil
des bêtes offensantes et des levées
de leur bras pour tailler à vif
la forme des amours

je vous le dis des entêtés
qui se retirent
et qui tirent à eux
la meute des amours

avec des mines guindées
et des pas harassés pour mesurer
leur souffle coupé
entre leurs mains

le même assassinat
puis le tapage pour diminuer
les rires courbés

valait-il la peine de fendre en quatre
l'unique lumière
et de les serrer si fort
contre l'entrave des amours

Poème V

le sommeil s'est noyé dans la houle des nuits
ces miroirs
où l'amour a fixé les servantes repliées

donnez-moi la tiare, les fous
qui rongent l'osselet des couches
sur la toison mouillée des morts

l'isolation sur les paons dure le temps
de noires filandres muses d'hier
elle fouille la peur jusqu'à la trame
des veines rossignol

inquiète rendonnée des rois
le soleil n'a jamais dormi
sur des tentacules cuivrées
les hommes ont saccagé le rêve et sa cloche,
pour boire à l'ornière le souffle
de leurs mots fermetures plaintives

donnez-moi la tiare les fous
la coupe fumée, les vins d'exil
que je règne un jour aux confins des cris
sur un paysage de vin gonflé

Poème VI

nous attendions
l'aube de sang
sous les poutres où la mort
accrochait
ses lustres de pièges

les petits enfants des os
dormaient sous la falaise
où des sanctuaires momifiaient
leur présence parfumée
d'aisselle du printemps

nous attendions

dans les replis de nous

subjugués

par la minceur des glaciers

au creux des lacs de silence

qui parsèment

les méandreuses rocaillies de l'être

C. Troisième groupePoème VII

la coquille coulera son miel
sur le rire des galets noirs
où nos empreintes achèvent de dormir

la porte baille pour la première fois
le silence a gagné son pain de certitude
nous n'habitons plus ces lieux de coloquintes
où le soleil étreignait des herbes sans noyaux

l'attente fut longue et maigre
tous les sortilèges de semaine assassinés
elle nous a gravé de profil
des ombres de colère sur la tête et les pieds
des veines affollées chercheuses de sources.

la plage avait ses prunelles d'enfante
ses fosses alourdies
sur nos plaies étoilées
nous pressions des épaves
que la nuit reprenait dans son ventre de feu

nous étions seuls buvant
mangeant la vie
l'aimant jusqu'à ces frontières
que nos mains écartèrent
sans voiles sans replis
nos lèvres sous globe
se collèrent au nacre de l'amour

nubilité des masques saignant
cortèges d'écorchés
chrysalides feutrées nos enfants
chantaient en passant sous les arches
on ne sait quelle chanson triste

Poème VIII

un oiseau des plaines peine sur les rides de
la nuit
c'est une insomnie dont les coutures baillantes
laissent voir les charmes de ta rive

la maison chemine d'elle-même vers de minuscules
musiques dressées dans l'ombre
comme des houlettes de cardinaux bègues

dans la mousse sur la housse des vagues
 pluies ronflantes sur la mousse
 l'amour en chemise d'enfance pur et pavoisé
 de séismes
 fuse en images délectables et refuse
 les pirouettes du vent

toi le bèlement la crue des eaux ta douzaine
 de soleils frais pour la vertu cachottière
 du talus
 pour l'ébahissement d'une enfant d'origine
 " d'aubépine
 guidé par les ramilles tu fais sortilèges
 mimes et manèges

langue d'ailleurs qui lèche le suc
 de ma face
 moustique bicolore à la mandibule de bois mort
 qui erre au travers des royaux chuchottants
 de ma vie
 plus avisée que noisettes nocturnes tissant
 l'histoire de la forêt

Poème IX

commencement du monde
 sur la buée des jours la confusion des semaines

sur les avertissements de bonté
cueillie l'amande salubre
le beau blazon gagné au tourbillon
la terre a perdu son niveau coutumier

les craintes qui s'amenuisent
dans la profondeur des digues
ne remonteront plus les veines du mois de juin
qui déchirait nos langes contre ses joues
de grosse toile écrue

toi ton enfant ta femme ton champ
continuez d'éterniser la couvée
de l'oiseau d'or qui dort
à même l'arbre des sommeils riverains

c'est une accalmie de pain
ce n'est plus mille passereaux
à s'engouffrer dans la tourmente
priées hélices à ravir la membrane des anges
c'est plein enfin

c'est elle qui gagne son gîte
en remontant le ruisseau des eaux maternelles
qui reboise la forêt de son berceau
elle ne pourrait plus se tromper

elle a présence d'eau claire aux ornières
elle a ses pierres à feu ses points de repère
elle a l'oeil ouvert
et s'inscrit sur le sol